

## NOTE CRITICHE ED ESEGETICHE IN MARGINE AD UNO STUDIO SULLE METAFORE NELLE DIONISIACHE DI NONNO

Ho riunito qui osservazioni e note di vario contenuto nate a lato di uno studio che sto conducendo sulle metafore nelle Dionisiache di Nonno: si tratta di problemi testuali, interpretativi, riguardanti le fonti e i metodi di riuso delle immagini. Da quando negli anni '60 è uscito il lessico di Peek, si sono succeduti diversi lavori contenenti note critiche al testo (1) che, da una più approfondita osservazione del linguaggio e dello stile nonniani, hanno cercato di portare miglioramenti e contributi esegetici in diversi passi travagliati. In particolare, il rilevamento su basi scientifiche più sicure (2) dell'alto livello di formularità espressiva nell'opera è stato di grande aiuto per formulare congetture, tramite l'accostamento di passi paralleli (3). Questo metodo però può risultare pericoloso, quando venga usato in modo troppo meccanico per normalizzare un testo insolito sulla scorta di esempi che documenterebbero l'uso 'normale' di un certo sintagma all'interno dell'opera. Io credo che, se non ci sono gravi motivi per dubitare della validità di una lezione, sia necessario cercare di capire prima ciò che ha voluto dire l'autore, al di là della normalità o meno dell'espressione. Questo vale in modo particolare quando ci troviamo di fronte ad un linguaggio ad alta densità di figure retoriche e di immagini com'è quello nonniano (4); in questo caso è

(1) Vd. M. L. West, *Nonniana*, "Cl. Quart." 12, 1962, 223 sgg.; G. Giangrande, *Emendations and Interpretations in Nonnus' Dionysiaka*, "Cl. Quart." 13, 1963, 63-74; e dello stesso autore, *Beiträge zu den Dionysiaka des Nonnos*, "Hermes" 92, 1964, 481 sgg.; W. Peek, *Kritische und erklärende Beiträge zu den Dionysiaka des Nonnos*, "Abh. d. D. Akad. d. Wiss. zu Berlin" 1969; F. Wolf, *Textkritische Bemerkungen zu Nonnos' Dionysiaka*, "Philologus" 117, 1973, 102-8.

(2) Vd. infatti già le osservazioni di L. Castiglioni, *Epica nonniana*, "Rendiconti dell'Ist. Lomb. di Scienze e Lettere" 65, 1932, 329.

(3) Cfr. W. Peek, *op. cit.*, 3-4.

(4) Vd. G. Giangrande, *Emendations... cit.*, 71.

indispensabile da una parte avere una visione generale dei meccanismi che presiedono alla scelta delle metafore, dall'altra comprendere il rapporto di necessità, laddove esista, fra un'immagine e il contesto in cui si trova. Può sembrar strano parlare di 'necessità' in un'opera come quella di Nonno, che si pone al culmine di un modo convenzionale di scrivere poesia, in cui si può giungere a giocare con le convenzioni estetiche, al punto che le forme perdono ogni loro sostanza e ammettono un'alternativa equivalente (5). Nelle Dionisiache invece la retorica non è interamente gioco svuotato di senso, ma partecipa di una visione magica del mondo, basata sulle leggi della simpatia e dell'antipatia (6) e risente anche del tentativo da parte di Nonno di adeguare lo stile all'oggetto stesso del canto, di renderlo cioè dionisiaco (7). Questo fa sì che le immagini abbiano a volte anche più di una motivazione che le collega al contesto in cui si trovano, in una rete di richiami molto sofisticata, per cui in un passo soltanto una certa immagine risponde a quei requisiti 'ideologici' generali di cui quell'espressione particolare è l'eco. I primi due casi qui sotto trattati si inseriscono in questa problematica.

23, 282 Si tratta dell'episodio in cui Dioniso getta il fuoco nel fiume Idaspe, per fermare lo straripamento delle sue acque: le Naiadi fuggono e l'Oceano alza la sua protesta verso il dio: (vv. 280-3)

Ὠκεανὸς δ' ἰάχῃσεν ἀπειλείων Διονύσω,  
ὕδατόν μ' ἰάχῃσεν χέων πολυπίδακι λαμψῷ,  
καὶ ῥόον ἀνέων στομάτων κρουνηδὸν ἰάλλων  
ἥϊονας κόσμοιο κατέκλυσε χεύμασι μύθων·

West (8) confronta questo brano con 46, 265-6 in cui il Citerone riversa le acque delle sue sorgenti in un disperato lamento:

ὥς φαμένου Κάδμοιο γόον κρουνηδὸν ἰάλλων  
δάκρυσι πηγαίοισι γέρων ἔκλυσε Κιθαιρών·

In entrambi i passi si ricorre all'immagine delle acque paragonate nel primo caso al discorso dell'Oceano, nel secondo al pianto del Citerone; ma il parallelismo non è rispettato secondo West al v. 282 dove ci si dovrebbe aspettare di trovare un elemento sonoro, come in 46, 265 γόον ἰάλλων. Inoltre, se altrove ῥόον è usato metaforicamente riferito alle

(5) Per questi concetti applicati al campo dell'estetica musicale, vd. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino 1959, 44-8.

(6) Cfr. H. Bogner, *Die Religion des Nonnos von Panopolis*, "Philologus" 89, 1934, 326-7 e D. Gigli Piccardi, *Nonno Dionys. 2*, 143-6, "Prometheus" 8, 1982, 90.

(7) Su questo tema vd. W. Fauth, *Eidos poikilon*, Göttingen 1981.

(8) M. L. West, op. cit., 225.

parole, qui da solo sarebbe metafora troppo audace, data l'assenza di un più chiaro elemento. Su questa base West propone di leggere *θρόον* al v. 282 invece di *ρόον* e rimanda ancora a 29, 295 ...*στομάτων θρόον*.

Ora, entrambi i passi, partendo dalla personificazione di elementi naturali (9), giocano su una sovrapposizione di significati per cui una parola è contemporaneamente da intendere nel suo senso proprio, riferito all'elemento naturale, ed uno metaforico, derivato dalla personificazione. Così la metafora del 'fluire' riferita alle parole in questo contesto, si rivivifica, come ho già notato altrove a proposito della stessa immagine in un altro passo dei Dionys. (10). Stando così le cose *ρόον* al v. 282 non fa che anticipare il *χεύμασι μύθων* del verso seguente, mentre l'idea del suono è espressa nei due versi precedenti: *ιάχησεν, μύκημα*. Sembra anzi che la costruzione di questi versi risponda proprio ad un'esigenza di suddivisione degli elementi sonori (suono delle parole = rumore delle onde), dall'immagine della quantità fluente delle parole, che inondano le coste del cosmo. Il passo del Citerone esprime, è vero, un'idea analoga, ma in modo abbreviato, cosicché a livello concettuale, il v. 265 corrisponde ai primi due dell'altro brano; in tal modo non si può dare un rilievo tale alla concordanza delle espressioni da postulare un cambiamento del testo. Inoltre *ρόος* nel senso di *χεύματα μύθων* non è poi così audace: lo si ritrova anche in Paraphr. Θ 44 (*καὶ θρασὺς Ἑβραίων κυμαίνεται λαὸς ἀκούων*) ἄφρονα λωβητῆρι χέων *ρόον ἀνθερεῶνι* (11). Un sintagma analogo è usato anche riferito alle lacrime in 11, 464 *ἀναβλύζων βλεφάρων ρόον*. In realtà questi genitivi ablativi posti accanto a *ρόος* sono sufficienti a dare la chiave interpretativa, formando una sorta di 'kenning' improprio (12). Infine per quanto riguarda *ιάλλω*, è vero che Nonno lo usa per la maggior parte delle volte con un oggetto che indica un suono (13), ma non mancano esempi in cui ad essere scagliato è un elemento liquido, come accade ad es. in 6, 178 *ὄμβρον ιάλλων*.

(9) E' uno dei tratti tipici che caratterizzano la descrizione del paesaggio in Nonno; cfr. W. Elliger, *Die Darstellung des Landschaft in der Griechischen Dichtung*, Berlin-New York 1975, 419 sgg.

(10) D. Gigli Piccardi, art. cit., 85-91.

(11) Questo passo insieme ad altri della Parafrasi (Γ 164, Z 195, O 27) è citato da West per dimostrare che *ρόος* non può sostenere da solo una metafora riferita alle parole.

(12) I. Waern, *ΓΗΣ ΟΣΤΕΑ*, Uppsala 1951. Nel cosiddetto 'Kenning', il genitivo è in genere oggettivo. Per questo tipo di genitivo in Nonno vd. l'introduzione dell'ed. di Keydell, p. 58.

(13) Dionys. 42, 11; 43, 438; 46, 196; 39, 312; 18, 50; 17, 215 ecc.

40, 404 Nell'inno rivolto da Dioniso ad Eracle Astrochitone in 40, 369 sgg., la divinità viene identificata con un procedimento sincretistico a dei aventi il loro culto in altre zone (vv. 392 sgg.); ad un certo punto a proposito di Γάμος viene ricordata la sua nascita nel momento in cui Zeus durante il sonno genera sulla terra le montagne, vv.402-6:

εἰ Γάμος, δν σκιεροῖσιν Ἐρως ἔσπειρεν ὀνείροις  
 μμηλῆς τελέων ἀπατήλων ἥμερον εὐνῆς,  
 ἐκ Δῶς ὑπνώνοντος ὅτε γλωχῖνι μαχαίρης  
 αὐτογάμῳ σπόρον ὑγρὸν ἐπιέυσαντος ἀρούρης  
 οὐρανίαις λυβάδεσσιν ἐμειώθησαν ἐρίπναι

Che cosa si intende con γλωχῖνι μαχαίρης αὐτογάμῳ e σπόρον ὑγρὸν? Ludwich (14) aveva interpretato la spada come il fulmine e σπόρον ὑγρὸν come la pioggia che fa nascere i monti sulla terra, senza addurre esemplificazioni per questo uso. Peek prendendo in esame questo passo, è sicuro che con μάχαιρα si intenda il 'membrum virile', e cita ὄπλον in questo stesso significato e un passo di Plauto, Pseudolus 1181 in cui appare il termine *machaera*, usato in un doppio senso in relazione a *vagina* (= κολεός); ma in questo caso si tratta di volgare linguaggio militare, e Peek dubita che si trovasse nell'originale greco, tanto è vero che non è riuscito a trovare in greco esempi che documentino il doppio senso di κολεός. In base a queste considerazioni, propone di cambiare μαχαίρης in κεραίης; κέρας è infatti ben documentato in questo significato (15), benché gli esempi tratti dalla tragedia (Euripide e Neofrone), a mio avviso, non siano sicuramente interpretabili in questa accezione metaforica. Inoltre il nesso γλωχῖνι κεραίης, per quanto in senso proprio, ricorre più volte nei Dionys. (16), mentre γλωχῖνι μαχαίρης è usato solo due volte e per di più in posizione diversa nel verso (17). Questo è lo stato del problema così come lo riporta Peek: io sono convinta con lui sul significato da attribuire all'espressione, ma credo che, prima di ipotizzare un cambiamento del testo, sia necessaria qualche altra considerazione per cercare di comprendere meglio la questione.

Vorrei riportare qui quanto dice Taillardat (18), parlando dei criteri

(14) Citato da W. Peek, op. cit., 44-5.

(15) Vd. Arch. fr. 171 Bergk, A. P. 12, 95 (Meleagro); Neophr. in Pap. Lit. Lond. (Milne) 77 e Eur. fr. 278 Nauk; cfr. anche Hesych. s. v. κέρας θρίξ, τόξου καὶ αἰδοῖον.

(16) Dionys. 11, 221 e 269; 1, 193; γλωχῖνα κεραίης 36, 192 e 34, 152.

(17) Dionys. 4, 462-3 e 43, 371.

(18) J. Taillardat, Les images d'Aristophane, Paris 1965, 16 sgg; vd. anche del-

per stabilire l'originalità o meno di una metafora, a proposito dei concetti di 'serie metaforica' e 'permutante metaforico'. Uno dei criteri da lui presi in esame, per definire usuale una metafora, è quello di vedere se questa immagine rientra in una serie metaforica, in cui si alternano dei termini quasi sinonimi; questo procedimento può essere utile qualora non si trovino testimonianze anteriori all'autore che ci interessa o nella lingua latina. Se trasferiamo queste considerazioni sul piano filologico, dobbiamo chiederci se sia corretto metodologicamente sospettare della validità di una lezione che consiste di una locuzione metaforica, per il fatto che non si sono trovati esempi in altri autori di quello stesso termine, quando si sa che quella metafora entra in una serie metaforica attestata diffusamente. Vale a dire che, anche se manca una documentazione dell'uso di μάχαιρα nel senso di πόσθη, ciò non di meno non si può considerarla un'immagine originale e quindi sospetta, in quanto deve essere vista come permutante metaforico della serie molto comune, di cui il più generico ὄπλον è verosimilmente la chiave (19) e comunque di cui fa parte anche κέρας proposto da Peek. Per quanto riguarda poi gli scrittori latini, non dobbiamo cercare solo in direzione di machaera, attestato come suggerisce Keydell, in Plauto; *telum* nello stesso senso metaforico si trova in Marziale (9, 56,2 e 11, 78, 6) e nei Carmina priapea 9; *gladium* ha probabilmente questo significato in Petronio, Sat. 9, 5 (20).

Ma una volta riconosciuta l'usualità di questa metafora, anche se si configura in Nonno come immagine unica (21), dobbiamo cercare di scoprire il motivo per cui Nonno l'ha scelta e l'ha sentita adatta per questo contesto. La strada da seguire non è quella rappresentata dall'esempio di Plauto: qui infatti sarebbe davvero fuori luogo un tono da commedia e un linguaggio volgare; l'espressione è inserita in un contesto che si configura come un vero e proprio inno ad Eracle-Astrochitone (22), identificato con la divinità fenicia Baal-Melkart e con il Sole, di cui già Nonno fra l'altro, pochi versi prima, mette in evidenza il ruolo di fecondatore della terra: vv. 386 sgg. χεύμασι δ'άντολικοῦ λελουμένος Ὠκεανοῖο / σεισάμενος γονόεσσαν ἀθαλπέος ἱκμάδα χαίτης / ὄμβρον

lo stesso autore, Images et matrices métaphoriques, "Bulletin de l'Association G. Budé" 1977, 344-54.

(19) Vd. Nic. fr. 74, 30, A. Pl. 4, 242 e Hesych. s. v. ; vd. anche A. La Penna, Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina, "Maia" 1951, 209.

(20) Per questa interpretazione cfr. J. W. Downer, Metaphors and word-plays in Petronius, 1913, 27.

(21) J. Taillardat, Les images... cit., 16 e 20 sgg.

(22) F. Braun, Hymnen bei Nonnos von Panopolis, Diss. Königsberg 1915, 9 sgg.

ἄγεις φερέκαρπον, ἐπ'εὐώδινι δὲ Γαίῃ ἡερίης ἤων ἐρεύγεται ἀρδμὸν ἐέερσης... (23). La simbologia usata in queste scene, come anche per le unioni sessuali in genere, è quella improntata all'agricoltura: ἀροτρεὺς, ἀρόω, ἄροτρον (24), ἀρδεύω, αὔλαξ, δρόσος, ἐέερση, ὄμβρος, γειωπός (42, 303) ecc., una serie metaforica che si trova ben attestata fin dai tragici e legata quindi ad un linguaggio di tono elevato. Nel nostro passo invece, al posto del collegamento, certamente assai più comune, di Eros con la sfera agricola, troviamo l'associazione Eros-Ares: γλῶχινι μαχαίρης è qui l'equivalente di στάχυν ἄρσενα... ἀρότρων (18, 227) preferito a questo perchè sentito probabilmente come simbolo di regalità (vd. l'inizio di questo inno ad Eracle-Astrochitone: ἄναξ πυρός, ὄρχαμος κόσμου...). Non va dimenticato altresì l'accostamento di Ares a Demetra, come simboli dell'aratro e della terra nell'aratura, nei misteri eleusini (25). Inoltre l'associazione-opposizione di Eros-Ares nelle Dionisiache dà luogo a molte immagini e ad un livello più generale, si può dire che costituisca una delle strutture portanti del poema (26); Anche nei papiri magici è possibile trovare Ares citato in un incantesimo amoroso (φιλτροκατάδεσμος) in IV 297, p. 82 Preisendanz: λαβὼν κηρὸν <ἢ πηλὸν> ἀπὸ τροχοῦ κεραμικοῦ πλάζον ζώδια δύο, ἀρρενικὸν καὶ θηλυτικόν· τὸν μὲν ἄρσενα ὡς Ἄρεα καθωπλισμένον ποιήσων τῇ ἀριστερᾷ χειρὶ κρατοῦντα ξίφος...(27).

Con queste precisazioni, mi pare dunque che la metafora di μάχαιρα trovi una sua adeguata e giustificata collocazione nei versi nonniani, come espressione dell'associazione Eros-Ares e come simbolo di regalità, che è particolarmente al suo posto in un inno dal carattere universale e dal tono elevato.

45, 281 Le Baccanti, spezzati i legami che le trattenevano prigioniere nel palazzo di Penteo, danzano in onore di Dioniso e in quel momento

(23) Questo tipo di evento mitico relativo alla fecondazione della terra da parte di una divinità celeste, comune anche in altre religioni, è ripreso in altre occasioni nelle Dionisiache: 14, 199 sgg. e 12, 293 sgg. un po' diverso, riferito alla creazione della vite.

(24) Sulla metafora dell'arare cfr. J. Taillardat, *Les images...* cit., 171; numerosi gli esempi nei *Dionys.*: 7, 3; 4, 86; 10, 197; 12, 46; 21, 256; 18, 227 ecc.

(25) Vd. soprattutto il commento di E. Livrea in Pamprepus, *Carmina*, Teubner 1979, v. 115 Ἄ>ρει γειωπόνω νυμφεύεται ὄμπνια Δηῶ; vd. pp. 54-5 ed anche E. Livrea, Pamprepus ed il P. Vindob. 29788 A-C, "ZPE" 25, 1977, 127 sgg.

(26) Cfr. W. Fauth, op. cit. 24 sgg.

(27) Per il testo vd. *Papyri Graecae magicae* I, ed. K. Preisendanz. Vd. anche il commento in D. F. Moke, *Eroticism in the Greek magic papyri, Selected Studies*: Univ. of Minnesota 1975, 205 sgg. e in particolare 215 e 228, n.30.

si diffonde uno splendore, che dissipa l'oscurità: vv.280-1

καὶ δόμον ἀχλύθεντα θεόσσυτος ἔστεφεν αἶγλη  
Βασσαρίδων ζοφεροῖο καταστάξουσα μελάθρου

Keydell nella sua edizione corregge καταστάξουσα di L in καταυγάζουσα (28), perché l'immagine del 'gocciolare' della luce, oltre a non corrispondere al linguaggio poco immaginoso dei Dionys., non si adatterebbe neppure al contesto: la luce infatti arriverebbe improvvisa sul palazzo, piuttosto che diffondersi su di esso. καταυγάζουσα, che da un punto di vista paleografico, comporta solo un lieve mutamento della lezione di L, ricorre con il genitivo solo in Dionys. 9, 104 μαρμαρυγή σελάγιζε καταυγάζουσα προσώπου, nel significato di 'risplendere dal volto' (String, citato da Peek nel lessico, propone di leggere σελάγιζεν ἀπαυγάζουσα); nonostante ciò καταυγάζω con il genitivo nel senso di 'risplendere su' è 'sprachlich untadelig' (ibid.). Così conclude Keydell le sue considerazioni su questo passo.

Vorrei soffermarmi prima di tutto sul significato di καταστάξω in questi versi: l'idea che si vuol esprimere è quella della luce che cola, cioè che fluisce, scorre sul palazzo; qui καταστάξω vale come un sinonimo di ῥέω: Esichio s. v. καταστάξει chiosa ῥέει. Questo verbo riferito ad αἶγλη è usato da Nonno in diverse occasioni nelle Dionisiache in descrizioni di bellezza, in 11, 375-6: ἀπὸ βλεφάρων...ἐκηβόλος ἔρρεν αἶγλη, 10, 382 ἐκ χροὸς ἰδρώοντος ἐπήρατος ἔρρεν αἶγλη, per lo splendore che emana dalle pietre preziose in 18, 71: τῶν ἀπὸ μαρμαρῆ πολυδαίδαλος ἔρρεν αἶγλη. L'immagine del fluire della luce, come esemplificazione di un assunto filosofico, ricorre in Plotino, Enn. II 3, 18, 19 sgg.: ἕως γὰρ ἂν ἡ νοῦς καὶ ψυχὴ, ῥεύσονται οἱ λόγοι εἰς τοῦτο τὸ εἶδος ψυχῆς, ὥσπερ, ἕως ἂν ἡ ἥλιος, πάντα τὰ ἀπ' αὐτοῦ φῶτα. V 3, 12, 39-40 τὴν μὲν ἀπ' αὐτοῦ οἶον ῥυεῖσαν ἐνέργειαν ὡς ἀπὸ ἡλίου φῶς... (29). Un altro esempio, stavolta con ἀποστάξω riferito alla fiamma del fulmine, lo troviamo in Callimaco, Dian. 117-118: ...φάεος δ' ἐνέγκας αὐτμήν/ ἀσβέστου, τό ῥα πατρὸς ἀποστάξουσι κερανοί (30). Questa metafora dunque ha una sua tradizione poetico-filoso-

(28) Per la discussione su questa congettura cfr. R. Keydell, Zu Nonnos und einige Bruchstücken Spätgriechischer Dichtung, "Byz. Neugr. Jahrbüch." 12, 1936, 5.

(29) Per la simbologia della luce nella filosofia di Plotino vd. R. Ferwerda, La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin, Amsterdam 1965, 42 e 46 sgg.; sulla ripresa di questi simboli nei poeti epici tardi (Pamprepio, Museo) vd. E. Livrea, art. cit. 130-1.

(30) Per altri esempi di questo tipo vd. il commento di F. Bornmann in Callimachi, Hymnus in Dianam, Firenze 1968, 58.

fica che Nonno mostra di conoscere: quanto all'affermazione che sarebbe inadatta per il linguaggio nonniano così poco 'bildhaft', come appare a Keydell, è opinione soggettiva su cui è azzardato basarsi per decidere della validità di una lezione tramandata concordemente dai codici.

Riguardo al giungere improvviso della luce, Nonno non lo dice affatto, anzi mi pare che i due versi dicano proprio il contrario: la luce infatti è vista prima circondare (ἔσπεφεν) la prigione, poi filtrare e scorrere giù, con un'immagine che evoca e sottolinea la miracolosità dell'evento. Se dunque intendiamo καταστάζω nel significato un po' più generico di 'scorrere', come è documentato in Esichio, l'immagine oltre a rientrare perfettamente nell'uso nonniano, si adatta bene al contesto, nel delineare una scena che vuol esprimere lo stupore per l'avvenimento divino (θεόσσυτος...αἴγλη).

2, 484 Fra un episodio e l'altro della lotta di Zeus contro Tifeo, prima della sconfitta finale del mostruoso gigante, Nonno inserisce un excursus in cui viene data una spiegazione 'scientifica' della formazione del fulmine; il brano appare completamente staccato dal contesto, ma è probabile che qui Nonno alluda, anche se non lo dice espressamente, ad un'interpretazione allegorica del mito della Tifonia di Esiodo (31), per cui Tifeo rappresenterebbe il vapore secco emanato dalla terra, che è arrestato dall'aria umida, Zeus, e trasformato in fulmine. Così anche in Nonno in 2, 482 sgg. si dice:

Ἦδη γὰρ περίφουτος ἀπὸ χθονίου κενεῶνος  
 ξηρὸς ἀερσιπότητος ἀνέδραμεν ἀτμὸς ἀρούρης,  
 καὶ νεφέλης ἔντοσθεν ἐελμένος αἴθοπι λαίμῳ  
 πνίγετο θερμαίνων νέφος ἔγκυον...

Il vapore secco sale nell'aria e, preso dentro una nube, la soffoca riscaldandola; dall'attrito della nube contro questo vapore, nasce una fiamma, che non potendo uscire dalla parte superiore della nube, perché impeditane dal vapore umido, esce dal basso, precipitando giù verso la terra. I riferimenti più vicini a questa spiegazione, oltre a quello già citato, sono al De mundo pseudoaristotelico (4, 394 a 9-19— 395 a 11-5) e a Lucrezio (6, 121-31; 175-203 e anche 269 sgg.), in cui ricorre come in Nonno (2, 493-7) la similitudine delle due pietre, dal cui sfregarsi nasce una scintilla (Lucr. 6, 161 sgg.). Qualche problema è nato a proposito dell'interpretazione di αἴθοπι λαίμῳ al v. 484; Rouse nella sua tradu-



zione e Keydell (32), lo intendono riferito alla 'gola bruciante' della nube, dentro cui rimane preso il vento. Vian nel suo commento ad loc. nota: 'Si la nuage a une "gorge brûlant", il ne peut être échauffé par la vapeur, issue du sol, qui pénètre en lui. En fait, c'est la vapeur personnifiée qui étouffe, la gorge brûlante, au sein du nuage et qui l'échauffe: αἶθοπι λαμῶ est complément de manière et non de lieu' (p. 185). A questo riguardo credo che il confronto con alcuni passi di Lucrezio, possa chiarire il problema. Lucrezio infatti in una delle diverse spiegazioni della formazione del fulmine, attribuisce l'accendersi del vento nella nube a due cause: al suo turbinio e al fatto che la nube è già dotata di per sé di atomi di fuoco, in parte assorbiti dal sole: 6, 277-80

*insinuatus ibi vertex versatur in arto  
et calidis acuit fulmen fornacibus intus.  
nam duplici ratione accenditur, ipse sua cum  
mobilitate calescit et e contagibus ignis.*

*Calidis fornacibus intus*, la cui chiusa già compare al v. 202, riferita allo stesso fenomeno, offre un buon parallelo all'espressione nonniana in questione: è vero che Nonno attribuisce l'accendersi del vento soltanto all'attrito, ma niente vieta di pensare che qui si sia ricordato della teoria che voleva le nubi, cariche di fuoco assorbito dal sole e anche dagli astri, che era molto diffusa nell'antichità (33). In più l'attribuzione metaforica di λαμῶς alla nube potrebbe rispondere all'esigenza di mettere in evidenza la profondità della cavità entro cui è preso il vento, esigenza più volte rimarcata da Lucrezio, ad esempio in 6, 194-5 con il paragone della nube con una caverna: *tum poteris magnas moles cognoscere eorum/speluncasque velut saxis pendentibus structas/cernere...*

47, 405 In diversi luoghi delle Dionisiache compaiono menzionate l'isola di Delo e il mito di Latona con la nascita di Apollo: l'esempio dell'isola viene ricordato in relazione alla ninfa Asteria, una delle tante ninfe φηγόδεμνοι che si incontrano nel poema: vd. 2, 125; 42, 410 e 33, 337-40. A quest'ultimo passo accenna brevemente Cazzaniga nel suo studio sui temi poetici alessandrini in Nonno (34), a proposito dell'utilizzazione dell'inno a Delo di Callimaco; in conformità alla tesi generale dell'articolo, che vede il processo di riuso della poesia ellenistica,

(32) Vd. R. Keydell, *Mythendeutung in den Dionys. des Nonnos*, 'Gedenkschrift G. Rohde', Tübingen 1961, 105.

(33) Cfr. il commento di Ernout-Robin in *Lucr.*, vol. III 216 sgg.

(34) I. Cazzaniga, *Temi poetici alessandrini in Nonno*, 'Miscellanea di studi alessandrini', Torino 1963, 632, n.5.

filtrato da lessici, manuali, glossari di età imperiale, piuttosto che determinato da un contatto diretto con i testi, anche in questo caso l'autore afferma: "Anche dai pochi versi dedicati ad Asterie... da Nonno..., nulla di più si può ricavare se non un'eco di vocaboli callimachei..." (p. 632, 5) e cita poi il tema dell'avversione alle nozze (Dionys. 33, 337 e Call., Del. 38), dell'errare dell'isola sul mare e del suo prender radici nell'acqua (Dionys. 33, 340 e Call., Del. 35 e 54; ἐνριζόω è usato anche a proposito di Eubea in 42, 411).

Interessante, per riprendere la questione affrontata da Cazzaniga, è un altro passo in Nonno, in cui nella festa per le nozze di Arianna e Dioniso nell'isola di Nasso viene introdotta Ortigia= Delo che danza accanto alle Cariti ed altre Naiadi ed Amadriadi: 47, 463-5):

Ὅρτυγίη δ' ὀλόλυξε, πολισσοῦχοιο δὲ φοίβου  
γνωτῶ νυμφίον ὕμνον ἀνακρούουσα Λυαίῳ  
εἰς χορὸν ἐσκίρτησε καὶ ἀστυφέλικτος ἐοῦσα.

Come accade anche in Callimaco, la ninfa è qui confusa con l'isola: danza in onore di Dioniso καὶ ἀστυφέλικτος ἐοῦσα, sebbene sia inamovibile, in quanto isola che ha preso radice nel mare. L'antitesi qui non è puramente retorica, il contrasto in realtà serve ad introdurre un confronto, che risulta chiaro se abbiamo presenti alcuni versi dell'inno a Delo. Anche Callimaco infatti sottolinea questa caratteristica di Delo nella prima parte dell'inno: al v. 11 l'isola è detta ἡνεμόεσσα καὶ ἄτροπος, immobile per quanto esposta ai soffi del vento (35); al v. 13 πόντῳ ἐνεστήρικται e più avanti questa incrollabilità e inamovibilità dell'isola è attribuita ad Apollo, che è un riparo più potente di mura e torri: v. 26 θεὸς δ' αἰεὶ ἀστυφέλικτος. Ma tutto ciò che entra nell'ambito del 'dionisiaco', viene travolto dalla frenesia del dio e viene assimilato alla sua natura che ama il movimento senza posa e lo stravolgimento dello stato di quiete (36). Nonno dunque inserendo Ortigia fra le ninfe che partecipano alla danza in onore di Dioniso ed Arianna, sottolinea questo mutamento di stato dell'isola, e implicitamente vuol richiamare un confronto Dioniso-Apollo, per affermare la superiorità del primo. Questo si legge chiaramente nelle parole di Semele ad Era in Dionys. 9, 214:

Θήβη δ' Ὅρτυγίης κλέος ἔκρυφεν· οὐρανίη γάρ  
λάθριον Ἀπόλλωνα διωκομένη τέκε Λητώ·

(35) Su questa interpretazione cfr. E. Cahen, *Les hymnes de Callimaque*, Paris 1930, 158.

(36) Sulle manifestazioni del 'dionisiaco' in questo senso nell'opera di Nonno, vd. W. Fauth, op. cit., 21 sgg.

Λητῷ φοῖβον ἔτικτε, καὶ οὐκ ᾔδινε Κρονίῳν (37)

Per ottenere il richiamo a questo confronto, Nonno compie una delicata operazione di slittamenti semantici: usa *ἄστυφέλικτος* in senso proprio, quasi chiosando l'*ἄτροπος* callimacheo, come in Dionys. 33, 340 *ἄστυφέλικτον ἐνερρίζωσεν Ἀπόλλων*, ma gli conserva, grazie all'allusione al verso 26 dell'inno a Delo, il riferimento all'incrollabilità divina di Apollo. Il verso di Callimaco viene utilizzato dunque dopo essere stato banalizzato, con il restituire ad un termine, usato là metaforicamente, il suo significato proprio, ma senza che venga dimenticata o esclusa la metafora stessa (38). Il tono solenne e di sincera religiosità dei versi di Callimaco si trasformano in Nonno in sorriso, al punto che fra i due testi si crea un vero e proprio stridore; questo, io credo, presuppone una lettura diretta da parte di Nonno dell'inno a Delo, perché solo in questo caso si potevano produrre le implicazioni che sono state messe in evidenza. Ciò non esclude affatto la tesi sostenuta da Cazzaniga: sono convinta anzi che per un autore, manuali e lessici fossero alla base per la formazione del proprio linguaggio poetico, non solo come fonte di erudizione, ma proprio come miniera linguistica, da cui si potevano attingere i *τόποι* della poesia anteriore, dopo che avevano subito attraverso la retorica, un processo di 'lavamento' (Cazzaniga, p. 633). Ma la tecnica dell'arte allusiva non scompare, viene solo sommersa in questo magma tradizionale e può risultare meno evidente che altrove; così nel caso dell'utilizzazione dell'inno a Delo di Callimaco, accanto a puri e semplici echi verbali, che non presupporrebbero di per sé un richiamo diretto al testo d'origine (39), c'è anche il caso in cui il

(37) Nonno applica più volte il procedimento di *σύγκρισις* fra Dioniso e gli altri figli di Zeus: vd. D. Gigli, *Il Perseo nonniano. Osservazioni per uno studio dell'ironia nelle Dionisiache*, "Prometheus" 7, 1981, 177-88.

(38) Questi procedimenti di riuso, basato sulla concretizzazione di espressioni metaforiche, che provocano un drastico cambiamento di tono, sono piuttosto frequenti nei Dionys.: vd. ad es. l'uso di *ἀχάλως* in 37, 304, dove *φύγων ἀχάλων ἀνάγκην* significa 'avendo fuggito il disastro di un cavallo senza briglie', mentre in Orph. h. 55, 13 la stessa espressione è usata nel senso di 'indomabile destino': (Afrodite) *εὐξέεσσα βροτοῦς ἀχαλνώτοισω ἀνάγκαις*. Su questo argomento vd. M. G. Ciani, *Scelte e usi lessicali in Apollonio Rodio*, in 'Studi in onore di Anthos Ardizzone', Roma 1978, 211.

(39) Agli esempi citati da Cazzaniga, tratti dal brano in 33, 317 sgg., si possono aggiungere anche altri tratti dall'episodio in 27, 269 sgg., dove, oltre al già notato *Ἄσωπὸς βαρύγουνος* del v. 275, per cui cfr. Call., Del. 78 (vd. A. S. Hollis, *Some Allusions to Earlier Hellenistic Poetry in Nonnus*, "Cl. Quart." 26, 1976, 143, 6), si può aggiungere il v. 272 *κέντροις παιδογόνοισιν ἱμασσομένην τοκετοῖο* che è traduzione nonniana di Call., Del. 61 *τεφομένην ὠδῖσι*.

poeta richiama all'attenzione di chi legge non tanto 'colori' retorici, ma un'idea con cui confrontarsi, un tono, la cui sostanza può essere compresa solo se messa in diretta relazione con la fonte.

4, 421 sgg. Per l'episodio della lotta di Cadmo contro gli Sparti e della loro uccisione da parte dell'eroe tebano in 4, 421 sgg., Nonno, secondo l'analisi di Chuvin sui procedimenti narrativi e sulle metafore presenti in questo brano (40), avrebbe tenuto conto in qualche modo dell'episodio analogo della lotta di Giasone contro i figli del Sole in Apollonio Rodio 3, 1354-1407; i paralleli notati e ritenuti significativi da D'Ippolito (41) con Ovidio, Met. 3, 99 sgg. sarebbero invece da ascrivere alla comunanza del tema. Vorrei aggiungere alle osservazioni di Chuvin qualche precisazione che, spero, possa chiarire ulteriormente il problema delle fonti per questo brano. Al v. 442 del canto IV si dice: (Cadmo)

ἀλλὰ παλιμυρέων καλάμην ἤμεσε Γιγάντων

Chuvin (p. 169) confronta questo uso metaforico di ἀμάω con Ap. Rh. 3, 1381-2 οὐτα δὲ μίγδην ἀμών... e cita anche ἄμητος nel senso di 'massacro' in Hom. T 223. Ma non mi pare che questa concordanza abbia un'importanza primaria per stabilire qui una dipendenza di Nonno da Apollonio Rodio: prima di tutto la presenza di καλάμη (vd. anche Dionys. 5, 2 e 25, 87) avvicina il verso molto più ad Omero che ad Apollonio: Hom. T 222-3 : ἥς τε πλείστην μὲν καλάμην χθονὶ χαλκὸς ἔχευεν, / ἄμητος δ' ὀλίγιστος...; in secondo luogo Apollonio Rodio non è il primo ad usare il verbo ἀμάω in questo senso: Esichio s. v. ἀμάσεται chiosa ἀπὸ τῆς ἀμήσεως, οἶονεὶ σφάξει. Σοφοκλῆς Τρωίλῳ (fr. 568), e anche in seguito questo verbo è usato nella suddetta accezione metaforica: si confronti Quinto Smirneo 13, 241-2 ὥς εἰπὼν ἀπέκοψε κάρη πολιοῦ γέροντος / ῥηιδίως, ὥς εἴ τις ἀπὸ στάχυν ἀμήσεται. Intendo dire che, essendo questa metafora tradizionale, viene meno l'esclusività del rapporto con Apollonio Rodio.

Una concordanza notevole invece con un particolare del testo di Ovidio è data dall'espressione *seges clipeata virorum* di Met. 3, 110 che Nonno riprende non nell'episodio degli Sparti, ma in una scena di battaglia in 22, 169-70: (Eagro)

ἀμών ἀκόρητος ἐπασσυτέρων στίχας ἀνδρῶν

ἔγχει Βιστονίῳ κορυθαϊόλα λήια τέμνων

Chuvin che confronta l'espressione ovidiana con Dionys. 4, 427 καὶ

(40) Cfr. Nonnos de Panopolis, Les Dionysiaques, III-V, texte établie et traduit par P. Chuvin, Paris 1976, 55 sgg.

(41) G. D'Ippolito, Studi nonniani, Palermo 1964, 213 sgg.

στάχης αὐτολόχευτος ἀνηέξετο Γιγάντων, conclude che quest'ultima è più vicina ad Ap. Rh. 3, 1354 οἱ δ' ἤδη κατὰ πᾶσαν ἀνασταχέσκον ἄρουραν (Chuvin, p. 56, n. 2). Certamente l'espressione potrebbe esser giunta a Nonno per la via della retorica e questo spiegherebbe il suo uso in un contesto diverso. Sta di fatto che, come osserva Chuvin, Nonno non concorda esattamente nel racconto di questo episodio né con Ovidio, né con Apollonio; ma aggiungo che neanche l'uso delle immagini sembra stabilire un rapporto stretto con l'uno o con l'altro testo e che, in ogni caso, per Nonno bisogna sempre cercare anche altrove e non limitarsi alle fonti più ovvie. Ad esempio al v. 423 (...αὐτὰρ ὁ μέσση/ χαλκείῃ κυνέῃ συνελέξατο καρπὸν ὀλέθρου) l'espressione *θερείων γενύων βλοσυρὸν θέρος*, un 'kenning' per indicare i denti del serpente, è una sicura eco di Euripide, Bacc. 1025-6: (Cadmo) ὅς τὸ γηγενές/ δράκοντος ἔσπειρ' ὄρεος ἐν γαίᾳ θέρος. Qui, e questo vale anche per le metafore in generale nei Dionys., sembra che Nonno, a seconda dei temi e delle situazioni, attinga a repertori di immagini, per cui il testo diviene una sorta di conglomerato, in cui bisogna aspettarsi di trovare echi multipli di quanto è stato scritto in precedenza su quel dato argomento. Questo però non esclude, come ho cercato di dimostrare prima, la lettura diretta dei testi e la presenza quindi di arte allusiva vera e propria.

DARIA GIGLI PICCARDI